

se. Defienden incluso, con el argumento de que ello contribuye al inflamamiento de su existencia, que es contraproducente reseñarlo. Quien escribe aquí estaría plenamente de acuerdo, si no fuera porque entiende que la crítica esencialmente es un instrumento de orientación y, en países como el nuestro, desprovistos de recursos suficientes para la cultura, un importante medio de educación. De manera que en Colombia, donde la incultura literaria está masificada, el crítico, como un profesor, tiene la obligación, informando y formando, de prevenir sobre aquellos libros que puedan hacer carrera malformando lectores novicios. Máxime cuando se trata de un libro como éste que nos ocupa, que, primero, no es ni siquiera una autopublicación (donde por lo general hay un solo lector seleccionador) y, segundo, lo que debe causarnos asombro, cuando quien lo publica es la Cooperativa Editorial Magisterio (consideremos que con más de un lector seleccionador). Una empresa editorial que precisamente se desenvuelve en un medio de lectores en formación y, lo más grave, entre maestros formadores, que con libros como éste, pueden terminar convirtiéndose en una suerte de masificadores de la incultura. En efecto, si el libro llegara a hacer carrera en los colegios, seguro que desvirtuaría el carácter serio de la literatura, y si no, por lo menos lo perturbaría. En esa preocupación, y en la necesidad de atenuarla en lo que nos corresponde, reside la legitimidad de la crítica vigilante y no cómplice. Pero quizá el lector quisiera comprobarlo por cuenta propia:

LAS FRASES MEMORABLES

Sobre la Avenida Primera, en una banca de cemento, dos ancianos veían pasar, a lo lejos, el río Sinú, meditando si sería posible bañarse de nuevo en las primeras aguas.

Desde la ribera más cercana dos niños se lanzaron con ímpetu al remolino de las espumas.

El anciano que los columbró dijo tratando de alzar la voz:

—¿Qué frase recuerdas con dificultad de la primera cartilla que leíste?

—Mamá ama a Memo mi papá.

—No será: ¿mi mamá me ama? [pág. 110]

ISMAEL CAMPO

Reseñista en busca de autor

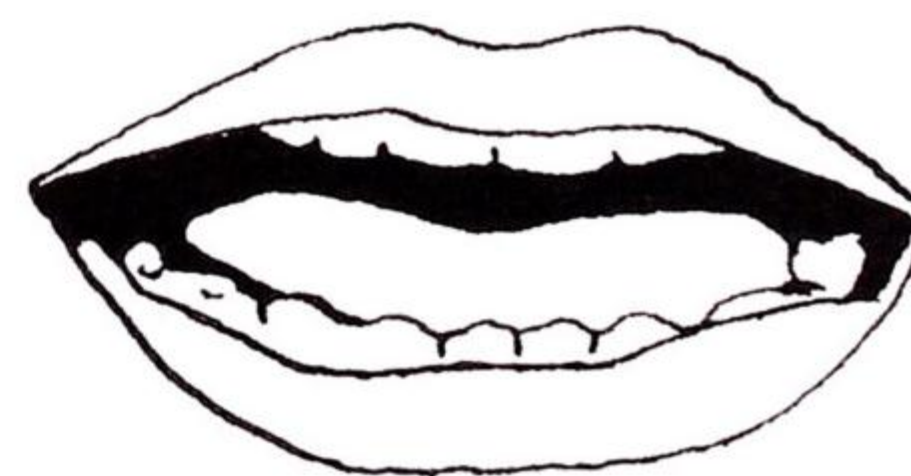
Vida feliz de un joven llamado Esteban

Santiago Gamboa

B.S.A., Barcelona, 2000, 348 págs.

A todo el mundo se lo digo: por un pelo estuve a punto de salir en la novela de Gamboa, pero en el momento justo: ¡zas! ¡nada! La decepción fue bárbara. Yo iba muy contento leyendo las historias del joven Esteban, sobre todo por aquello de que eran historias autobiográficas. Allí estaba Esteban-Santiago niño en Medellín, y más grandecito en Bogotá, en el colegio italiano y luego en el Colegio Refous, donde nos conocimos. Eso fue en 1982, cuando él cursaba sexto de bachillerato y yo era su profesor de literatura y montábamos una obra de García Lorca o de Jacinto Benavente el día de los padres. ¡Con qué ansiedad esperaba yo mi aparición en la novela! A veces me hacía trampa y le echaba un vistazo a las páginas que faltaban por si acaso pescaba mi nombre en mitad de un párrafo o la descripción de alguno de los actos heroicos que me caracterizan. Cuando llegó el momento tan esperado, sin embargo, Esteban-Santiago prefirió contar la historia del amor imposible entre el bibliotecario y la profesora de química. ¿Y de mí qué quedó? Ni rastro de mi nombre ni de la belleza de mis ojos verdes; sólo la noticia de que el día en que Gabriel García Márquez obtuvo el premio Nobel de literatura hubo en clase un delicioso debate sobre su obra. Y yo levanto las manos al cielo: ¿Es esto justo?

Con la expectativa de salir en la novela, ya desde el comienzo me preguntaba qué era esto de ser un personaje literario. Para el mismo Esteban, que tanto se esfuerza por ser escritor, ésta es también una cuestión capital. En una de sus reflexiones literarias concluye que, para hacer reales a los personajes, el escritor debe posesionarse de ellos un poco, como hacen los actores en una obra de teatro. El resultado, dice, es que uno termina pensando “en los personajes cuando no [está] escribiendo. Llevarlos en la cabeza y fantasear con sus historias” (pág. 320). Al poner este método en ejecución, Esteban garrapatea numerosas observaciones en su libreta de notas y a ellas acude cuando adelanta con obstinación el manuscrito de su novela. Es obvio que Santiago-Esteban no pensaba en mí cuando escribía ni tampoco cuando no escribía, y es una pena: si me lo hubiera pedido, yo mismo habría podido ayudarlo con observaciones de mi propia cosecha y con historias de amor más enredadas que la del bibliotecario con Zenobia (de quien también yo estuve enamorado).



La segunda reflexión literaria que se hace Esteban tiene que ver con los diálogos de los personajes. Es verdad que en la literatura colombiana hay diálogos magistrales como el célebre diálogo de “Los soldados” que abre *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, o como el diálogo inicial de *Juego de damas* (1977), de R. H. Moreno-Durán, pero en general no le falta razón a Esteban cuando dice que el diálogo ha sido poco utilizado por los escritores colombianos, que “García Márquez, en sus novelas, usa muy poco el diálogo, y cuando sus personajes hablan dicen frases rotundas que pocas veces tienen respuesta”

(pág. 334). Sin ninguna reserva, pienso que Gamboa tiene el mérito de haber puesto en circulación el diálogo entre los escritores jóvenes. El diálogo es sin duda su mejor técnica narrativa; lo emplea con acierto en *Perder es cuestión de método* (1997) y también en muchos momentos felices de esta *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. En el rápido contrapunteo del diálogo, Gamboa teje la trama y el suspenso de sus historias.

—*Es raro: miré tus ojos y una voz me dijo en la mente: se llama Juana.*

—*Yo, en cambio, te miro y no oigo nada —dijo ella.*

—*Si me lo preguntas, podrás oír mi nombre —repuso él.*

—*Espera me concentro... ¿Cuál es?*

—*Federico.* [pág. 190]



Otra cosa, por supuesto, es esta de “captar” la voz de los personajes, y la verdad es que se trata de una cuestión que ha desesperado a los novelistas de todos los tiempos. En el siglo XIX y aun en el XX, muchos escritores latinoamericanos intentaron reproducir en sus novelas las expresiones coloquiales y las particularidades fonéticas de sus compatriotas. Su intención era mostrar la riqueza cultural y étnica del pueblo, pero el efecto final resultó ser un tanto folclórico e incluso a veces descortés, como siempre que se trata de remedos y de diferenciar entre maneras correctas y maneras exóticas de hablar. Si el lenguaje, pensamos en la actualidad, es mucho más vasto que esa maniquea diferencia entre lo correcto y lo exótico, la novela bien puede semejar una plaza en la que el narrador, abandonando sus ínfulas de corregidor, mezcla su voz a la voz de los personajes y allí van todos mezclando y entremezclando sus idiolectos, sus sociolectos y to-

dos los lectos de su tiempo. A veces este resultado se obtiene empleando el estilo libre indirecto (el caso de *Cien años de soledad*); otras veces, en cambio, se prefiere realizar vertiginosos cambios del punto de vista narrativo (el caso de *El otoño del patriarca*). En las páginas de Gamboa hay pocas instancias de uno u otro: el estilo es casi siempre directo (los diálogos) y el punto de vista se mantiene fijo (yo, el narrador, cuento la historia de mis personajes). Digámosle, pues, a Esteban que “captar” la voz de los personajes no sólo exige “pensar en ellos cuando no [estamos] escribiendo”; exige también invitarlos a escribir la novela con nosotros, ofrecerles la mano para que nos agarren el codo, la tibia y el peroné.

Si me lo hubieran preguntado, a mí me habría gustado salir en la novela con la voz del maestro Juan de Mairena, el escéptico personaje de Antonio Machado. Y, aunque va contra mis principios, me habría prestado a hablar en tono enfático y hasta con acento español. Digo esto haciéndome el inocente, porque la verdad es que apenas Esteban me hubiese dado una voz, yo le habría exigido un espacio más amplio en su novela y un cuerpo esbelto y un gesto elegante y unas cuantas escenas para decir mis cosas. De ninguna manera me habría resignado a ser como Vicente Ángel, un amigo suyo, poeta, vecino de cuarto y dueño además de una admirable elocuencia. ¿De qué le sirve? Esteban recuerda algunas de sus frases grandilocuentes —“Estoy enamorado del amor”, “Muerte, ven para llevarte el pensamiento de la muerte” (pág. 283)—, pero aparecen como simples citas, como frases aisladas, desvinculadas de la escena o del momento narrativo en que nacieron. El resultado es que podemos hacernos una idea de la manera como Vicente Ángel habla, pero muy pocas veces lo vemos hablar. Y lo mismo podríamos decir de otros personajes; de Delia, por ejemplo, un personaje que hubiese podido hablar como hablan los personajes de Rafael Carrasquilla; o del padre Blas, que hubiese podido te-

ner la voz de los personajes de Juan Benet. No puedo negarlo: si me hubiesen hecho personaje literario, habría dicho algunas cuantas frases inteligentes pero, además, los lectores me habrían visto en el sublime momento de decirlas.



Esteban tiene toda la razón cuando dice que el estudio de la literatura no convierte a un estudiante en escritor. “[D]e un lado —afirma— uno está analizando a Kafka, a Broch y a Cervantes, comprendiendo a fondo sus libros y estudiando el tejido de su escritura, y del otro, en la modesta página personal, se encuentra con los primeros esbozos, tímidos e inseguros, de algo propio” (pág. 292). Y si a esto se agrega el estudio de herméticas teorías literarias, la sola idea de escribir aparece entonces como un enredijo de cábalas y alquimias; de modo inevitable, ante la imposibilidad de resolver el misterio de las palabras, la humilde página que descansa sobre la mesa acaba en blanco. La solución que Gamboa propone y que comparte con otros autores es, simplemente, leer las obras *para ver cómo están escritas*. Y así, Esteban lee a Julio Cortázar, a Ernesto Sábato, a Carlos Fuentes, a Mario Vargas Llosa, y hasta colecciona con amor la primera edición de sus libros. Sus lecturas deben serle sin duda provechosas, pero la lección final es más bien pobre: “Todas mis investigaciones parecían llegar al mismo punto. Cuando el personaje de un buen escritor dice algo siempre es creíble e interesante, por modesto que sea el tema. Es el personaje del mal escri-

tor el que no sabe hablar" (pág. 334). Es una pena que Esteban no descubriera en estos autores las posibilidades del estilo libre indirecto, de los múltiples puntos de vista o, al menos, la diferencia entre *decir* una historia y *mostrarla* a los lectores; esto es, en una palabra, el placer y la pesadilla de decir los detalles. Nada más real que la cucharita con que el Coronel raspa el tarro de café al comienzo de *El coronel no tiene quien le escriba* o, incluso, la caja de lustrabotas que vemos en la primera página de *Conversación en la catedral*, y eso que Vargas Llosa nunca la menciona:

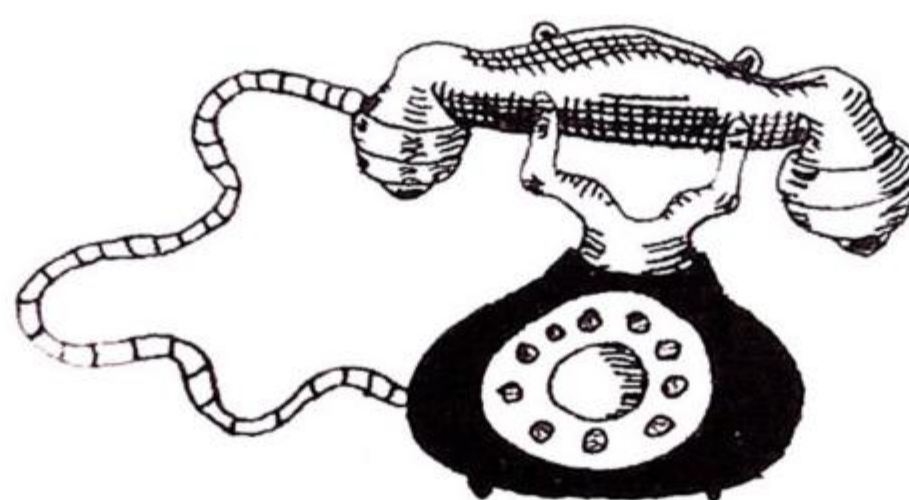
Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del Bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe.

Hay, por supuesto, cientos de detalles en *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, pero por lo general aparecen desdibujados en el marco de su recurso narrativo más frecuente: la anécdota. ¿Qué es una anécdota? En nuestra vida diaria, las anécdotas son breves recapitulaciones del pasado que introducimos en la conversación de manera casual, a propósito de un tema del que venimos hablando, y cuyos eventos vamos refiriendo despreocupadamente, a medida que los vamos recordando, pero siempre sin perder de vista un propósito determinado: la comunicación de una lección aprendida o de la ridiculez de nuestra vida.

La *Vida feliz de un joven llamado Esteban* es una colección de anécdotas ordenadas cronológicamente según se infiere del título de los capítulos: "París, 1998", "Medellín, 1966", "Bogotá, 1971", "Roma, 1974", "Bogotá, 1975", "Madrid, 1985", "París, 1998". Fuera de este

orden no hay mucho más: cada anécdota es introducida de manera más o menos casual al lector:

- *En una ocasión, yo me encontraba muy mal del estómago...* [pág. 281]
- *Un día íbamos por la avenida Complutense, en otoño* [pág. 283]
- *Uno de esos sábados, ya bien entrados en el Johnny Walker, sonó el timbre de la puerta.* [pág. 315]



De igual modo, en las anécdotas que nos refiere Esteban hay detalles que aparecen mencionados por casualidad, por el gusto tal vez de recordarlos, pero que nada anticipan ni concluyen en la historia de la que forman parte. Así, por ejemplo, ¿por qué llevó el padre de Esteban un televisor a Italia?, ¿qué pasó con el electricista que vino a la casa de Visichú?, ¿y con el viejo que ofrecía tabaco en El Hogar del Deportista? La tesis de Gamboa, podríamos decir, es que si la vida está hecha de eventos insignificantes y de personajes que aparecen un día y desaparecen al otro sin dejar huella, la suerte de Esteban, la razón de su felicidad, está en haber convertido tantos hechos deshilvanados en anécdotas y las anécdotas en el destino de un escritor. Por ese motivo la novela comienza y termina en ese lugar común que se llama París, la ciudad de los escritores. Lo demás es aleatorio: eventos, personajes y ciudades —cinco años en Medellín, tres en Bogotá, uno en Roma—, y aun la misma historia trágica de su país que sorprende un día en un relato de su padre y otro día en el televisor encendido de una tienda de electrodomésticos y que, como suele suceder

con las anécdotas, es una historia que le llega de oídas, de leídas, sin rozarlo, sin sumergirlo en ella. Y con esta preocupación en mente, he ido esta mañana a clase y les he hablado a mis estudiantes de un Esteban que tenía cara de llamarse Esteban y que era el ahogado más hermoso del mundo y que cambió el destino de un pueblo, y también de un Esteban que tenía una hermana que se llamaba Sofía, con la cual desapareció en el vértigo del Siglo de las Luces, y de este Esteban feliz que escribe en París mientras la Historia transcurre en un televisor callejero, y los he mirado a todos en clase con la dulce intensidad de mis ojos verdes, con mis intereses creados, con la esperanza de que en un futuro remoto alguno de ellos me convierta en el protagonista de su novela.

J. EDUARDO
JARAMILLO-ZULUAGA
Universidad de Denison
jaramillo@denison.edu

Manuelita Superstar

La gloria eres tú. Manuela Sáenz rigurosamente confidencial

Silvia Miguens

Aurora, Bogotá, 2001, 255 págs.

La novela histórica corre varios riesgos: apegarse a los documentos o perderse en las fantasías. Quedar prisionera del recuento de fechas y datos o dispersarse en la lucubración arbitraria. El ejemplo más logrado es el de Marguerite Yourcenar cuando, con un emperador romano o un médico, en la transición Edad Media-Renacimiento, es capaz de darnos mundos compactos: *Memorias de Adriano* u *Opus Nigrum*.

A Manuela Sáenz, la quiteña amiga de Bolívar, la han cantado los poetas, de Pablo Neruda a Gastón Baquero. La han interpretado los historiadores, de Victor von Hagen a Germán Arciniegas. Y los nove-